



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2009

---

## **"Komm auf den Händen zu uns": Michel Deguys und Jean Launays handschriftliche Übersetzungen der Gedichte Paul Celans**

Dueck, Evelyn

**Abstract:** Im Jahr 1979 veröffentlichen der französische Philosoph und Dichter Michel Deguy und der Übersetzer Jean Launay eine handschriftliche Übersetzung von Celans Band Atemkristall in der Pariser Literaturzeitschrift Posie. Das Übersetzungsmanuskript umkreist Celans typographisch gedruckte Gedichte interlinear und wird von theoretischen Texten Deguys und Launays motiviert und eingerahmt. Es entsteht das Bild einer Poetologie der Handschrift, die auf das Engste mit der Lyrik Celans verbunden ist.

DOI: [https://doi.org/10.3726/85607\\_129](https://doi.org/10.3726/85607_129)

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-170049>

Journal Article

Originally published at:

Dueck, Evelyn (2009). "Komm auf den Händen zu uns": Michel Deguys und Jean Launays handschriftliche Übersetzungen der Gedichte Paul Celans. *Variations. Literaturzeitschrift der Universität Zürich*, 17:129-141.

DOI: [https://doi.org/10.3726/85607\\_129](https://doi.org/10.3726/85607_129)

# „Komm auf den Händen zu uns“<sup>1</sup> Michel Deguys und Jean Launays handschriftliche Übersetzungen der Gedichte Paul Celans

Evelyn Dueck

... multiplier le réel par le possible...<sup>2</sup>

Es gibt eben, bis zu dem Tage, wo das  
 Wunder geschieht, Unübersetzbares –<sup>3</sup>

## Das „handgreifliche“ Material der Lyrik<sup>4</sup>

In der editorischen Vorbemerkung zum Apparatband der historisch-kritischen Ausgabe von *Atemwende* sucht Rolf Bücher eine Erklärung für Paul Celans Gewohnheit, seine Gedichte zu datieren, und schlägt vor, dass Celan „sich in einem zunächst ganz handgreiflichen Sinn der ‚Daten‘ seines Gedichts zu versichern“ versuche.<sup>5</sup> Bücher suggeriert damit eine der Datierung vorausgehende, fundamentale Verunsicherung des Autors und seine Möglichkeit, „handgreiflich“ zu werden, um den Text in der *deixis* seiner Entstehung festzuhalten oder ihn dorthin zurückzuführen.

Die verschiedenen editorischen Bemühungen um Celans Lyrik zeigen, dass die Manuskripte, ebenso wie die Datierungen, als authentisches Zeugnis des Autors begriffen und entsprechend ‚in Szene gesetzt‘ werden. Deutlich wird dies, wenn Faksimiles in den Anhang der jeweiligen typographischen Edition eingefügt werden.

1 Paul CELAN, „Stimmen“, *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, I. Abteilung, Band 5.1 („Sprachgitter“), hg. Holger Gehle, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, 11.

2 Michel DEGUY, *La raison poétique*, Paris: Galilée, 2000, 31 [= RP].

3 Axel GELLHAUS et al. (Hgg.), „Fremde Nähe“. *Celan als Übersetzer*, Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs, Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 1997, 210 (Brief von Paul Celan an Siegfried Unseld vom 20.12.1966 oder 1967).

4 Dieser Aufsatz wird im Rahmen einer Promotion verfasst, welche die französischen Übersetzungen der Werke Paul Celans und Georg Trakls zum Thema hat. Die Promotion wird seit November 2007 durch den Forschungskredit der Universität Zürich finanziell unterstützt. Sie wäre ohne diese Anerkennung und die sich daraus ergebende Freiheit nicht möglich.

5 Rolf BÜCHER, „Editorische Vorbemerkung“, in: Paul Celan, „Atemwende“, *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, I. Abteilung, Band 7.2, hg. Rolf Bücher, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, 13.

Dabei wird das Faksimile räumlich von seinem Druck getrennt und soll exemplarisch für die Gesamtheit der Handschriften stehen. Auffällig ist, dass Celans Lyrik zwar von unzähligen Interpretationen, Kommentaren und Apparaten begleitet wird, der Leser jedoch mit der Lektüre der Faksimiles weitgehend allein bleibt. Es scheint, als ob sich diese sowohl in ihrer Materialität als auch in ihrer semantischen Deutbarkeit dem Zugriff des Kommentars verschliessen.

Gerade die Bemühungen der letzten Jahre um eine Aufarbeitung der Textgenese durch die Bonner Celan-Ausgabe (BCA) und die Tübinger Celan-Ausgabe (TCA) zeigen, dass der Nachlass Celans einen Weg zum Autor als Autorität, das heisst als Ursprung, weisen soll. Die Edition der Entwürfe verfolgt zwar die Absicht, den Weg der Entstehung eines Gedichts als unstetes Hin und Her des Entwurfs, des Zögerns und der Streichungen vor Augen zu führen, die textgenetische Darstellung macht jedoch unmissverständlich klar, dass der Weg von der ‚Endfassung‘ zurück zum Ursprung linear und teleologisch gelesen werden soll. Deutlich wird dies auch durch das verwendete Vokabular, welches die Texte in ‚Stufen‘, ‚Genetiken‘ und ‚Zeugen‘ einteilt. Wie Ulrich Plass in seiner Kritik der BCA unterstreicht<sup>6</sup>, widerlegt diese Editionspraxis das Selbstverständnis der Editionsphilologie als empirische Grundlagenforschung für die Literaturwissenschaft. In diesem Sinne fragte Peter Szondi schon 1967, „ob in der Literaturwissenschaft das objektive Material von der subjektiven Interpretation überhaupt streng getrennt werden kann, ist doch die Verwendung des Materials selber schon Interpretation.“<sup>7</sup>

Einen ähnlichen Umgang mit den Manuskripten wählt der Katalog der philosophischen Bibliothek Celans, der 2004 in Frankreich veröffentlicht wurde.<sup>8</sup> Die typographische Reproduktion von annähernd 10 000 handschriftlichen Anstreichungen und Kommentaren Celans sollen, so erklärt es Jean-Pierre Lefebvre im Vorwort, „fournir toute l’information disponible quant à la lecture philosophique du poète telle qu’elle peut être reconstruite à partir de sa bibliothèque.“ (BP, XVIII) Dem aufmerksamen Leser soll sich ein

6 Ulrich PLASS, „Schlüssel? Zur historisch-kritischen Celan-Ausgabe“, *MLN* 114/3 (1999), 594–621.

7 Peter SZONDI, *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Frankfurt am Main: Insel, 1967, 23.

8 Im editorischen Vorwort erklären die Herausgeber, dass für jede der handschriftlichen Spuren typographische Zeichen gesetzt werden. So zum Beispiel U für Unterstreichungen. Die Herausgeber geben zu bedenken, dass „aucun de ces signes ou marques n’a pu être reproduit à l’identique.“ Paul CELAN, *La Bibliothèque philosophique. Die philosophische Bibliothek*, Paris: Editions Rue d’Ulm/Presses de l’École normale supérieure, 2004, XXIX [= BP].

„portrait du poète en lecteur“ (BP, XIX) entfalten, welches ihm das Verständnis der Gedichte erleichtern und ihn dazu ermuntern soll, seine eigenen Lektürespuren in diejenigen Celans einzuschreiben. Wie in der BCA ist auch hier der Gedanke der Authentizität fundamental, er wird jedoch begleitet von einem Konzept der Pluralität der Lektüren, die Celan als Leser an die Seite des Celan-Lesers stellt.

Der Umgang mit dem Manuskript wandelt sich jedoch erst grundlegend, wenn die Handschrift poetologisch gelesen wird. Zuallererst löst er sich dann von der Aufteilung in Textstufen und Textzeugen, bei denen das Manuskript auf einer zeitlichen Skala vor dem Typoskript angesiedelt wird. Eine poetologische Lektüre sieht im Manuskript nicht die metonymische Hand des Autors, sondern untersucht es in seiner materiellen Gleichzeitigkeit. Die Entwürfe werden dann, so Ulrich Plass, „nicht nur [...] hinsichtlich ihrer genetischen Position oder Funktion für das ‚fertige‘ Gedicht“<sup>9</sup> untersucht. Dies würde beispielsweise bedeuten, dass Durchstreichungen das Durchgestrichene erst als solches lesbar machen. Dabei verschiebt sich der Blickwinkel von der Hand des Autors auf das Auge des Lesers, da die Schrift zwar materiell als Tinten- oder Bleistiftspur auf einem Papier vorhanden ist, diese Materialität sich jedoch nur durch den Blick des Lesers greifen lässt.<sup>10</sup>

Hierbei kommt auch das Zusammenspiel von Material und Perspektive in den Blick. Diese Verbindung von Bild- und Texttheorie würde weit über den „Genuss[] an einer interessanten Schrift-Grafik“ hinaus gehen, welche die Herausgeber der BCA als einzigen Gewinn einer „diplomatischen‘ Reproduktion eines anscheinend chaotischen handschriftlichen Befundes“<sup>11</sup> sehen. In diesem Sinne schreibt Hans-Georg Gadamer im Vorwort zu seinem Kommentar des Bandes *Atemkristall*: „Es sind Entzifferungsversuche, wie die von fast unleserlich gewordenen Schriftzeichen. Niemand zweifelt, da stand etwas. Man muss vieles erwägen, erraten, ergänzen...“<sup>12</sup> Das Material des Textes wird hier ganz wörtlich als Hindernis (durch Verschleiss und Abnutzung) für die Interpretation verstanden. Im Gegensatz zu Gadamer versucht

9 Plass, „Schlüssel?“, 597.

10 In Anlehnung an die Überlegungen Szondis stellt sich die Frage, inwiefern Blick und Materialität sich nicht notwendig gegenseitig generieren.

11 Rolf BÜCHER, Axel GELLHAUS und Andreas LOHR, „Die historisch-kritische Celan-Ausgabe. Ein vorläufiger Editorischer Bericht“, in: Axel Gellhaus und Andreas Lohr (Hgg.), *Lesarten. Beiträge zum Werk Paul Celans*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1996, 206.

12 Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge „Atemkristall“*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, 7.

Thomas Sparr in seiner Untersuchung des Hermetischen bei Celan, die poetologische Entwicklung von Celans Werk explizit mit der semantischen Präsenz von ‚Blick und Bewegung‘ zu verbinden. Er geht davon aus, dass Celans Lyrik sich erst im Band *Atemwende* dem Material des Zeichens zuwendet. Dies wird für ihn dadurch deutlich, dass sich „die Aussage des Gedichts zunehmend verlagert auf gestische Ausdrucksformen wie Blick und Bewegung, die das Verschwiegene substituieren.“<sup>13</sup>

Es wäre zu einseitig, die Materialität der Schrift im Sinne Gadammers als eine Abkehr von hermeneutischer Verständlichkeit zu interpretieren. Semantik und Materialität sind in ihrer poetologischen Dynamik nicht voneinander zu trennen. Weist ein Gedicht auf seine materielle Beschaffenheit hin, führt sein Weg poetologisch über die Semantik der Schrift, entweder indem es sie nutzt oder sie in Frage stellt. Auf formaler Ebene kann auch die typographische Anordnung des Textes auf seine Materialität verweisen (beispielsweise in der Lyrik André du Bouchets), und auch die Handschrift führt sich in ihrer Materialität ‚vor Augen‘. Wie liesse sich die Poetologie der Handschrift noch genauer situieren? Es bieten sich hier zwei Überlegungen an. Die erste nimmt ihren Ausgangspunkt in Derridas Aufsatz zu Mallarmé:

La polysémie des „blancs“ et des „plis“ se déploie et se reploie en éventail. Mais lire l'*éventail* mallarméen, ce n'est pas seulement dresser l'inventaire de ses occurrences [...] c'est remarquer que l'*éventail* se re-marque: il désigne sans doute l'objet empirique qu'on croit connaître sous ce nom, puis, par un mouvement tropique (analogie, métaphore, métonymie) il se tourne vers toutes les unités sémiques qu'on a pu identifier [...] l'ouvre et le referme, certes, mais y inscrit *de surcroît* le mouvement et la structure de l'*éventail* comme texte, déploiement et reploiement de toutes ces valences, espacement, pli et hymen *entre* tous ces effets de sens, écriture les mettant en rapport de différence et de ressemblance.<sup>14</sup>

Das Bild des Fächers beschreibt hier die Bewegungen des Textes, die sich im ‚Zwischen‘ von Zeigen und Verbergen verorten lassen. Diese ‚Zwischen-Räume‘, die Derrida auch als *blancs* und als *plis* beschreibt, charakterisieren sowohl die formale wie auch die semantische Gegebenheit des Textes. Dabei entfalten sich in der handschriftlichen Materialität des Manuskripts ganz andere Fächer als im Typoskript. Das Manuskript verweist auf sein ganz eigenes

13 Thomas SPARR, *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*, Heidelberg: Winter, 1989, 61.

14 Jacques DERRIDA, *La dissémination*, Paris: Seuil, 1972, 307.

‚Gemachtsein‘, auf sein eigenes Spiel der Differenzen. Es gilt folglich, diese Poetologie der handschriftlichen Materialität mitzulesen, *de la re-marquer*.

Die zweite Überlegung erschliesst sich unmittelbar aus der von Derrida beschriebenen tropischen Bewegung ‚Fächer‘ und steht auch im Zusammenhang mit der deutschsprachigen Celan-Forschung. Diese zeigt, dass es für Celans Lyrik keine adäquate Metasprache gibt und geben kann, da schon die Vorstellung von ‚Adäquatheit‘ von Celans Lyrik *ad absurdum* geführt wird. Adäquatheit (genauso wie ‚Äquivalenz‘) lässt sich nur auf festem Boden verankern, dass heisst aus der Überzeugung heraus, dass dem Text eine gewisse überprüfbare Stabilität eigen ist. Dies betrifft ebenso die semantische Stabilität, die bei jedem Versuch des ‚Verstehens‘ vorausgesetzt wird, wie die Stabilität der sprachlichen Form, die Celan in vielen Gedichten konsequent in Frage stellt, indem er in den ‚Falten‘ der Wörter andere Wörter ent-deckt. Man kann folglich bei Celan von einer konstitutiven Pluralität der Signifikanten sprechen. Dieser Beweglichkeit antwortet, im Sinne Celans als einem ‚Zusprechen‘, die Form der Handschrift.

Anhand einer Lektüre der handschriftlichen Übersetzung des Gedichtbandes *Atemkristall* von Michel Deguy und Jean Launay soll im Folgenden eine der möglichen Poetologien der Handschrift vorgestellt werden.

### *Atemkristall (Cristal d'un soufflé) – une lecture des mains*

Michel Deguys und Jean Launays Übersetzung findet sich in der neunten Ausgabe der Zeitschrift *Po&sie*, die seit 1977 von Michel Deguy im Verlag Belin herausgegeben wird. Die Zeitschrift erscheint dreimal jährlich und publiziert sowohl theoretische Texte wie auch Lyrik und Prosa. Der ungewöhnliche Titel der Zeitschrift ist dabei Programm, denn das ‚&‘ soll für die Diversität und Pluralität der veröffentlichten Beiträge stehen. Auf der Internetseite des Vereins *Pour Po&sie* unterstreichen die Herausgeber, dass das ‚&‘ ein Ideogramm ist, „qui symbolise l’instabilité, la nouveauté, la place faite au rapport, aux interactions. Po&sie pour rappeler le un-en-deux de la traduction, le travail de disjonction et conjonction de l’écriture poétique...”<sup>15</sup> Schon in der Konzeption dieses Titels wird dem Übersetzungsvorgang ein grundlegender Platz eingeräumt und er wird eng mit einer Theorie der Dichtung verknüpft.

15 <[www.pourpoesie.net](http://www.pourpoesie.net)> (19.4.2009).

1979 sind in Frankreich bereits mehrere Übersetzungen von Celans Lyrik in Buchform erschienen, nach der Übersetzung der *Niemandrose* durch Martine Broda 1976 ist *Cristal d'un souffle* jedoch erst die zweite Übersetzung eines gesamten Bandes Paul Celans und bleibt bis 2003 die einzige vollständige Übersetzung des ersten Zyklus der *Atemwende*.<sup>16</sup> Auf der Titelseite von Deguy und Launays Übersetzung wird *Atemkristall* nur in Klammern übersetzt (*Cristal d'un souffle*) und darunter definieren die Übersetzer ihre Arbeit als „une lecture de Michel Deguy et Jean Launay“.<sup>17</sup> Der Begriff der Lektüre will sich hier ganz deutlich von der Forderung nach ‚Adäquatheit‘ und ‚Optimalität‘, wie er in der Übersetzungswissenschaft immer wieder gefordert wird<sup>18</sup>, abheben. In seinem Aufsatz „Po&sie à la BNF ou Les conversations de poétique de Paris 2002–2003“ beschreibt Michel Deguy die Handschrift als eine „écriture singularisante“<sup>19</sup>, wobei der Neologismus *écriture* Bewegung in die Schrift bringt. Diese Bewegung ist bei Deguy eng mit der Einzigartigkeit der Schrift verbunden. Lyrik findet im Moment statt, in jedem Moment der Lektüre und ist damit eng an den Leser (Übersetzer und Autor werden ebenfalls als Leser verstanden) gebunden. Dabei begreifen Michel Deguy und Jean Launay die Betonung des subjektiven Charakters ihrer Übersetzung nicht als Einschränkung. Dem Vorwurf Henri Meschonnic's, die französischen Übersetzungen seien meist nur eine Art Palimpsest, unter deren Oberfläche die Persönlichkeit des Übersetzers hervorscheint, entgehen sie einerseits dadurch, dass sie die Übersetzung als gemeinsame Arbeit veröffentlichen, womit nicht zurückverfolgt werden kann, welche Hand jeweils federführend war, und andererseits dadurch, dass ihre Übersetzung nicht beansprucht, eine individuelle ‚Interpretation‘ von *Atemkristall* zu sein. Vielmehr verstehen die Übersetzer die Veröffentlichung des Manuskripts als Offenlegung eines Weges, der bewusst auf eine sogenannte ‚Endfassung‘ verzichtet. Das Manuskript soll auf die Instabilität des Übersetzens hinweisen, auf seine notwendige Vorläufigkeit. „Est-ce là faire trop de manières? Nous ne le pensons pas. Il a paru simplement impossible de

16 Erst 2003 veröffentlicht Jean-Pierre Lefebvre eine Übersetzung des gesamten Bandes *Atemwende*: Paul CELAN, *Renverse du souffle*, Paris: Seuil, 2003.

17 Paul CELAN, „Atemkristall (Cristal d'un souffle). Une lecture par Michel Deguy et Jean Launay“, *Po&sie* 9 (1979), 9–62, 9 [=AK].

18 Jadwiga KITA-HUBER, *Verdichtete Sprachlandschaften. Paul Celans lyrisches Werk als Gegenstand von Interpretation und Übersetzung*, Heidelberg: Winter, 2004, 41.

19 Michel DEGUY, „Po&sie à la BNF ou Les conversations de poétique de Paris 2002–2003“, <[www.pourpoesie.net](http://www.pourpoesie.net)> (19.4.2009).

s'installer tranquillement, typographiquement, dans ce vide qui n'est pas le nôtre.“ (AK, 4) Die Übersetzung nimmt nicht für sich in Anspruch, den Platz des Originals einzunehmen und zeigt dies indem sie ‚unruhig‘ bleibt, vorläufig, versuchsweise. Jean Launay stellt seiner Einleitung vier Gedichtzeilen Celans voran, die er direkt übersetzt, und darunter schreibt er: „Par exemple.“ (AK, 3) Subjektivität bedeutet hier nicht die Bindung an den Blickwinkel eines einzelnen Subjekts, sondern die Öffnung für Kritik und Dialog.

Dies entspricht auch der Präsenz der ‚Hände‘ in *Atemkristall*. Nur einmal findet sich dort die ‚Hand‘ („WEGE IM SCHATTEN-GEBRÄCH“, AK, 26), in allen anderen Gedichten ist sie entweder metonymisch bezeichnet, zum Beispiel durch Finger („WEGE IM SCHATTEN-GEBRÄCH“, AK, 26) oder Fäuste („IN DIE RILLEN“, AK, 14) oder sie ist durch ihre Gesten präsent, zum Beispiel als Berührende („DIE SCHWERMUTSSCHNELLEN HINDURCH“, AK, 22), Bewirtende („DU DARFST“, AK, 10), Knetende oder Tastende („VON UNGETRÄUMTEM“, AK, 12), Beschwerende („IN DEN FLÜSSEN“, AK, 18) oder Wühlende („WEGE IM SCHATTEN-GEBRÄCH“, AK, 26). Dieser Fokus auf die Hand als sich bewegende Geste, welche meist die Verbindung zu einem ‚Du‘ herstellt oder im Gegenteil Ausdruck von Distanz und Abwehr ist, steht im Einklang mit den Äusserungen Celans. In Briefen identifiziert er Gedichte (in Anspielung auf Mallarmé) mit einem ‚Händedruck‘: „Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht“<sup>20</sup>, die Hand ist aber auch die todbringende Hand des Mörders.

Die Übersetzungstheorie und -praxis Michel Deguys ist eng mit seiner Dichtungstheorie verbunden. In seinem Aufsatz „Phrase, périphrase, paraphrase“ definiert er das Gedicht als *péri-phrase*, wobei er in *phrase* den dialogischen Grundimpuls der Sprache sieht und in *péri-* die Grundbewegung des Gedichts als einer Umkreisung. „Elle (la périphrase, ou le poème) ne sait pas autour de quoi elle tourne; et pourtant elle tourne...“ (RP, 158) Das Gedicht ist kein Rätsel, für das es eine Lösung zu finden gelte. „La poésie (la périphrase) ‚nomme‘, appelle, périphrastiquement, l'‚inconnu‘.“ (RP, 158) Das ‚Unbekannte‘ wird dabei als eine Art konstitutives Magnetfeld beschrieben, ohne das der Satz sich nicht anordnen könnte. Michel Deguy nähert sich hier, ohne explizit darauf hinzuweisen, Derridas

20 Paul CELAN, „Brief an Hans Bender“, *Le Méridien & Autres Proses*, übersetzt von Jean Launay, Paris: Seuil, 2002, 44.



*différance*. Auch dort wird ein konstitutives Element der Schrift umkreist, ohne dass es dabei um Rätsel oder Lösungen ginge.

Michel Deguy ersetzt die Logik der Übertragung (eins für das andere) durch eine Logik der Gleichzeitigkeit (*le un-en-deux*), wobei es sich nicht um eine Einheit handelt, sondern um das Ausmessen einer Distanz: „La périphrase mesure une distance à la chose.“ (RP, 165) Die Aufgabe des Dichters sieht Deguy demzufolge in einem Aufbrechen des Wörterbuchs, in einem Loslösen von den gebräuchlichen Bedeutungen: „Il ‚suggère‘. Il doit donc ‚commencer‘ par perdre les significations usuelles... [...] Se détourner, se déprendre, mé-connaître“ (RP, 162). Lyrik und Übersetzung gleichen sich insofern, als sie beide aus Annäherungen bestehen. Dennoch unterscheidet Deguy zwischen der Annäherung der Übersetzung, die er als *paraphrase* bezeichnet, und derjenigen der Lyrik. Die Bewegung der Lyrik ist ein Umkreisen, das sich auf der paradigmatischen Ebene abspielt, wohingegen die Bewegung der Übersetzung auf der syntagmatischen Ebene den Text und seine Übersetzbarkeit ‚entlang geht‘. „... traduire, c’est paraphraser la cible, le traductible, dans sa langue, pour sauter dans l’autre langue sur une cible ‚équivalente‘, c’est-à-dire repérée, localisée, inventée, dans la langue d’accueil. La flèche invente la cible dans la nuit.“ (RP, 158) Interessant ist hierbei vor allem, dass der Übersetzungsprozess, den Deguy anstrebt, nicht den Text in der Ausgangssprache ‚entlang geht‘, sondern die mögliche Übersetzbarkeit in der Zielsprache. In diesem Sinne weist auch Jean Launay darauf hin, dass das deutsche Verb ‚übersetzen‘ nicht mit ‚übersetzen‘ verwechselt werden darf. Launay folgert: „Übersetzen, c’est traduire, c’est l’opération mentale de survol qui jamais ne perd de vue les deux rives, l’une, certes, encore en pointillés sur la carte, problématique, mais en ce sens seulement, l’inconnue. Il faut la chercher.“ (AK, 5)

Michel Deguy und Jean Launays Übersetzung von *Atemkristall* verbindet nun die beiden von Deguy beschriebenen Bewegungen des Gedichtes und der Übersetzung, *elle péri-para-phrase*. Jedes Gedicht wird, in einem ersten Schritt, handschriftlich von einer *traduction mot à mot* (so die Bezeichnung der Übersetzer) umkreist, man könnte auch sagen ‚eingewunden‘. Auf jede typographische Zeile des deutschen Gedichtes folgt eine handschriftliche Wort-für-Wort-Übersetzung. Dabei darf ‚mot à mot‘ nicht mit der sogenannten ‚wörtlichen‘ Übersetzung verwechselt werden, denn es geht Deguy und Launay nicht darum, das äquivalente

Wort in französischer Sprache zu finden, sondern syntagmatisch Wort für Wort vorzugehen, das heisst zu ‚para-phrasieren‘. Diese Art der Übersetzung wird auch graphisch sichtbar, da im übersetzten Text Lücken stehen, wenn ein Wort an anderer Stelle übersetzt ist oder die Handschrift kürzer ist als der gedruckte Text. Dabei wird der französische Satzbau und manchmal auch die französische Grammatik vollkommen ausser Acht gelassen. Ein Beispiel mag dies veranschaulichen (AK, 20):<sup>21</sup>

VOR DEIN SPÄTES GESICHT,  
*Devant ton tardif visage*  
allein-  
*solitairement*  
gängerisch zwischen  
*allant entre*  
auch mich verwandelnden Nächten,  
*des nuits me changeant aussi,*  
kam etwas zu stehn,  
*quelque chose vient à s'arrêter,*  
das schon einmal bei uns war, un-  
*qui déjà une fois fut chez nous, non*  
berührt von Gedanken.  
*touché de pensées.*

Hier wird deutlich, dass die Übersetzung zwar versucht, Wort für Wort vorzugehen und dabei in Kauf nimmt, dass die französische Sprache deutlich verändert wird (*ton tardif visage, solitairement allant entre*), dass dies aber nicht strikt durchgehalten wird, denn die letzte Zeile müsste sonst heissen: *\*aussi me changeant des nuits*. Für das Gedicht „IN DIE RILLEN“ (AK, 14) bieten die Übersetzer sogar zwei Varianten der ersten beiden Zeilen an und am Ende des Gedichts wird die Übersetzung in Klammern gesetzt, um zu zeigen, dass hier ein Teil der semantischen Bedeutung verloren

21 Der Nachdruck der folgenden Texte aus *Po&sie* erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Michel Deguy.

gegangen ist. Auf semantischer Ebene beschreibt Launay das Vorgehen als eine Art Annäherung *ex negativo*, bei der die Übersetzer nicht zuerst nach dem französischen Wort suchen, welches das deutsche adäquat wiedergeben könnte, sondern aufzählen, welche Nuancen des deutschen Wortes *nicht* wiedergegeben werden können. Meistens jedoch beschränkt sich die Übersetzung darauf, ein französisches Wort für ein deutsches zu setzen und überlässt es der Handschrift, die Beweglichkeit und Vorläufigkeit dieser Setzung auszustellen. Die Handschrift kommt dort ins Spiel, wo die Übersetzung kein Kommentar sein kann und will, wo sich eine Setzung gebietet und dennoch als zögerliche markiert werden will.

Unter diese erste Übersetzung ziehen Deguy und Launay einen handschriftlichen Strich und zeichnen einen noch grösseren Kreis um jedes der Gedichte in *Atemkristall*. In der Einleitung definiert Launay *Atemkristall* zugleich als einen Weg und einen Moment in der Dichtung Celans. Er bezieht sich dabei sowohl auf die Erstveröffentlichung des Bandes als auch auf seine Integration in *Atemwende*. Dieses Einfügen und Aufgehen in einem grösseren Zusammenhang interpretiert Launay als „une invitation à élargir notre lecture vers l'avant“, also hin zum Band *Atemwende*, „mais aussi et d'abord en commençant par le commencement.“ (AK, 3) In Vorbereitung auf die Übersetzung haben die Übersetzer folglich das gesamte Werk Celans chronologisch gelesen. Um von dieser Lektüre Zeugnis abzulegen, folgt auf beinahe jede Übersetzung eines Gedichts aus *Atemkristall* ein oder mehrere Ausschnitte aus anderen Bänden, jeweils zuerst in gedruckter Fassung und dann in handschriftlicher Übersetzung. Die Auswahl der Ausschnitte wird ganz offensichtlich nach Wortkonkordanzen getroffen. Dabei wird jedoch dasselbe Wort nicht immer gleich übersetzt. So wird beispielsweise ‚Schwermut‘ zweimal als ‚*mélancolie*‘ übersetzt und einmal als ‚*remous noirs*‘ (AK, 22f.).

Vor allem vor dem Hintergrund der ersten Wort-für-Wort-Übersetzung wird deutlich, dass die Übersetzungen der Ausschnitte nicht versuchen, jedes Wort des deutschen Gedichts wiederzugeben. Die Form dieser Übersetzung ist eine prosaische, weder Zeilensprünge noch Absätze werden einheitlich markiert. Die Übersetzer erlauben sich darüber hinaus einige poetisierende Freiheiten, beispielsweise indem sie die bestimmten Artikel des deutschen Textes nicht übersetzen oder Adjektive und Verben durch Substantive ersetzen, eine gängige Praxis der französischen Übersetzungen, die schon Antoine Berman detailliert aufgezeigt

und kritisiert hat.<sup>22</sup> Nicht selten versuchen diese Übersetzungen auch eine gewisse sequentielle oder semantische Logik ins Original zu bringen. Diese Praxis findet sich vor allem dort, wo Celans Lyrik eine sehr eigene Räumlichkeit entwirft.

Im Gewölbe der Schwerter besieht sich der Schatten  
laubgrünes Herz.  
Blank sind die Klingen : wer säumte im Tod nicht vor  
Spiegeln ?  
Auch wird hier in Krügen kredenzt die lebendige Schwermut:  
  
... ( I, 21 )

*Sous la voûte des épées l'ombre examine un  
cœur vert-feuille. Éclatantes sont les lames :  
qui dans la mort ne s'attarderait devant des  
miroirs ? Aussi est versée ici dans des chopes la  
vive mélancolie: ...*

Der dichtgedrängte Genitiv der ersten Zeile wird hier aufgetrennt und Deguy und Launay übersetzen eigentlich den Satz: \*...besieht sich der Schatten ein laubgrünes Herz. Ebenso geht die Übersetzung dem räumlichen Zusammenspiel von ‚säumen‘ und ‚vor‘ aus dem Weg und löst es in eine semantische Sequentialität auf: *qui [...] ne s'attarderait devant les miroirs?*

Zwei weitere Tendenzen, die Berman bei den französischen Übersetzern aufgezeigt hat, gewinnen in den Übersetzungen der Ausschnitte an Bedeutung. Es handelt sich dabei zum einen um die Streichung von Wiederholungen und zum anderen um die erläuternde Verwendung von Fussnoten. Die Zeilen „(Erzähl von den Brunnen, erzähl / von Brunnenkranz, Brunnenrad, von / Brunnenstuben – erzähl.“ übersetzen Deguy und Launay beispielsweise wie folgt: „(Raconte, des fontaines, raconte des margelles, des roues, et

22 Antoine BERMAN gehört zu den Begründern der französischen Übersetzungswissenschaft. Eine detaillierte Analyse der „tendances déformantes“, wie er sie nennt, findet sich in seinem Buch *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris: Seuil, 1999, 49–69.

des auberges à la fontaine – raconte.“ (AK, 29). Die letzten Zeilen des Gedichtes „KEINE SANDKUNST MEHR“ übersetzen sie gar nicht, sondern fügen eine handschriftliche Fussnote hinzu: „Tiefimschnee(1), Iefimnee, I-i-e.“; (1) „profond dans la neige“ (AK, 30). Dabei kann man beobachten, dass Celans Text in der Übersetzung regelrecht ‚aufgefaltet‘ wird. In „RUH AUS IN DEINEN WUNDEN“ (AK, 50) übersetzen Deguy und Launay die Zeile „durchblubbert und umpaust“ mit „traversé goutte à goutte, décalqué, le calme autour“ (AK, 51) oder die Zeilen „die Nichts-, die/Niemandsrose“ mit „la rose de rien ni de personne“ (AK, 53). Jean Launay charakterisiert diese Übersetzungspraxis im Vorwort als „agréable“ (AK, 4), das heisst dem französischen Leser entgegenkommend. Dabei erhofft er sich, dass dieser „texte français... agréable“ durch die vorangegangene Interlinearversion in Schranken gehalten und für den Leser überprüfbar wird. Auch hier soll die Handschrift Vorläufigkeit markieren.

Ainsi donc, pour chaque poème, nous avons composé [...] avec le seul risque [...] d’inventer une rive qui ne serait que la nôtre. Pour rappeler ce risque, là encore, démonstrativement, emphatiquement, c’est possible, nous avons gardé l’écriture manuscrite, la trace du brouillon dans le résultat ouvert ainsi aux objections. (AK, 5)

Auf die Übersetzung der Ausschnitte, bei der sowohl formale wie auch semantische Exaktheit nach und nach aufgegeben werden, folgt nach einem weiteren Strich eine erneute Übersetzung des ersten Gedichtes. Es handelt sich also um eine Übersetzung in drei Schritten: zuerst die Interlinearversion, dann die Übersetzung von motivisch ähnlichen Ausschnitten aus dem Werk und zuletzt eine erneute Übersetzung des ersten Gedichtes. Diese erneute Übersetzung ist formal gesehen eine Prosaübersetzung. Dennoch wehrt sich Jean Launay gegen diese Definition, da hier die prosaische Darstellung nur die Illusion von Ausgeglichenheit und Äquivalenz verhindern solle. Für Launay handelt es sich also um eine Übersetzung, die die Unübersetzbarkeit der Form konstatiert und in ihrer prosaischen Form ausstellt. Formal und semantisch ist sie von denselben poetischen Freiheiten geprägt wie die Übersetzungen der Ausschnitte aus dem Werk.

Die Untersuchung zeigt, dass die Verwendung der Handschrift in den drei verschiedenen Übersetzungen nicht immer dieselbe Bedeutung hat. Wird in der Interlinearversion durch die Handschrift deutlich gemacht, dass diese Übersetzung vorläufig,

instabil und subjektiv ist, wird sie in den beiden an Prosa erinnernden Übersetzungen als Verweis auf die erste Übersetzung genutzt. In den ‚angenehmen‘ Übersetzungen soll die Handschrift signalisieren, dass der Leser den direkten Vergleich mit der Interlinearversion suchen soll und die Übersetzung, trotz oder gerade wegen ihrer zunehmenden Freiheiten, kritisierbar bleiben will. Dazu kommt, dass die Handschrift in der dritten Übersetzung auf die Unübersetzbarkeit der lyrischen Form verweisen soll.

In seinem übersetzungstheoretischen Aufsatz beschreibt Deguy die Übersetzung als einen Sprung ins Unbekannte, der ein ‚Zwischen‘ umkreist und den Ausgangstext heimatlos macht. „... la traduction *opère* cette légère transcendance du sens, son devenir-migratoire progressif par les bonds successifs de son guéage de version en version, et d’une langue à l’autre.“ (RP, 104) Ähnliche Überlegungen finden sich bei Derrida: „Et si l’original appelle un complément, c’est qu’à l’origine il n’était pas là sans faute, plein, complet, total, identique à soi. Dès l’origine de l’original à traduire, il y a chute et exil.“<sup>23</sup> Die Treue einer Übersetzung bemisst sich für Deguy nicht nach der Exaktheit und der Optimalität der Äquivalenz, sondern danach, inwiefern die Übersetzung eine Grenzerfahrung zu lesen gibt, einen „rapport actif avec l’étrangère“ (RP, 112). Die Handschrift gibt dieser Grenzerfahrung ihre Materialität.

Evelyn Dueck, Doktorandin am Deutschen Seminar der Universität Zürich und am Komparatistischen Seminar der Université de Provence ist seit 2007 Stipendiatin des Forschungskredites der Universität Zürich und promoviert über die französischen Übersetzungen der Werke von Paul Celan und Georg Trakl.

#### Abstract

Im Jahr 1979 veröffentlichen der französische Philosoph und Dichter Michel Deguy und der Übersetzer Jean Launay eine handschriftliche Übersetzung von Celans Band *Atemkristall* in der Pariser Literaturzeitschrift *Poésie*. Das Übersetzungsmanuskript umkreist Celans typographisch gedruckte Gedichte interlinear und wird von theoretischen Texten Deguys und Launays motiviert und eingerahmt. Es entsteht das Bild einer Poetologie der Handschrift, die auf das Engste mit der Lyrik Celans verbunden ist.

23 Jacques DERRIDA, *Psyché. Inventions de l’autre*, Paris: Galilée, 1998, 222.